

Мотыгин С. Ю. Топонимический аспект книги А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» // Гуманит. исслед. 2000. № 3. С. 50—56.

Никольский А. А. О рязанских топонимах в произведениях А. И. Куприна // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2003. № 1.

Смольников С. Н. Мифологема-топоним «Китеж» в поэтической системе Н. А. Клюева // Клюевский сб. Вып. 1.

Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд., стереотип. М., 1999.

Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX — начала XX века. Тюмень, 2005.

Статья поступила в редакцию 07.06.07.

Т. Я. Каменецкая

СНЫ И СНОВИДЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. А. БУНИНА (1910—1920-е гг.)

Исследуется сложная грань человеческого бытия — сфера бессознательного. Сны в контексте бунинского повествования оказываются основным способом создания субъектной организации, хронотопа, сюжета и общей картины художественного мира в произведениях.

С древних времен сон является одним из самых загадочных и притягательных для исследователей феноменов и изучается в различных смысловых контекстах (см. работы П. Флоренского, З. Фрейда, К. Юнга, Х. Борхеса и др.). Говоря о сне, будь то литература или реальная жизнь, следует иметь в виду различие сна и сновидения. В энциклопедическом словаре это различие сформулировано следующим образом: «Сон — состояние, характеризующееся почти полным отсутствием реакций на внешние раздражения и уменьшением активности ряда физиологических процессов», сновидение — «более или менее яркие события, картины, живые образы, которые появляются в результате действия нервных клеток, остающихся во время сна активными» [СЭС, 1989, 1256, 1242].

Интерпретируя сон в произведениях Бунина, мы стремимся совместить психоаналитическую концепцию Фрейда, когда сон выступает в качестве своеобразного з е р к а л а, преобразующего те желания и побуждения, которые уходят в зону бессознательного [Фрейд, 1989, 370—374], и филологический подход к художественному произведению, предполагающий анализ сна как определенного ф р а г м е н т а т е к с т а, компонента субъектной организации произведения и сюжета. Само содержание сна при этом варьируется: либо сон включает в себя «видение» и воплощается в виде текста (сновидение), либо, напротив, образует пробел в движении сюжета, оказывается повествовательным эллипсисом (в чистом виде сон).

Бунин, художник с чрезвычайно тонким и острым зрением, с богатством сенсорного восприятия мира, зачастую обращался к непрямым способам передачи сокровенного и тайного в человеке. Одним из таких способов и одновременно феноменов человеческой психики выступал для него сон. Определенное влияние оказала на писателя сама атмосфера Серебряного века, когда происходило открытие бессознательных и подсознательных глубин человеческой психики, и совсем недалеко было то время, когда З. Фрейд опубликовал свои работы по психологии бессознательного.

В раннем творчестве Бунина 1890—1900-х гг. сны чаще всего не несут сюжетообразующей функции, в них нет «видений» как таковых, т. е. «картин», выходящих за границы настоящего времени. Они создают общую тональность произведения, передают ощущение «непрозрачности» тех реалий, которые пытается познать, понять рефлексирующий человек Бунина («Сосны», «Новая дорога», «Туман»). «Был ли это сон или час ночной таинственной жизни, которая так похожа на сновидение», — размышляет «личный повествователь» из рассказа «Поздней ночью» [2, 176]¹. «...Весь отдаешься во власть долгого вечера», — думает персонаж рассказа «Сосны» и при этом цитирует строки:

Ходит сон по сням,
А дрема по дворам...
[2, 211]

Сон в произведениях Бунина этого периода напоминает медитацию наяву. По содержанию он иллюстрирует бунинские онтологические искания, а по форме достраивает жанровую форму лирической миниатюры [см.: Вантенков, 1974, 74]. Другой тип сна играет роль в субъектной организации текста, раскрывая те скрытые стремления и желания героя, о которых сам повествователь говорить не хочет, и участвует в формировании сюжетной линии (таковы рассказы «Без роду-племени», «Танька» и некоторые другие).

Во второй половине 1910-х гг. смысловое поле и функционирование снов усложняются. Теперь доминанта смещается в сторону сновидений, задающих движение внешнего и внутреннего сюжетов. В таких произведениях, как «Господин из Сан-Франциско», «Аглая», «Казимир Станиславович», сновидения — поистине пророческие, их рождение в подсознании героев во многом передается словами Юнга: «Ужасы, порождаемые нашей рафинированной цивилизацией, могут оказаться еще более угрожающими, чем те, которые дикари приписывают демонам» [Юнг, 1995, 116]. В произведениях Бунина подобные «ужасы» становятся причиной страха многих его героев, наделяя их сверхвидением, способностью предсказывать будущее.

Одним из таких «пророков», видящих во сне картины будущего, становится одинокий, никому не нужный скиталец Казимир Станиславович («Казимир Станиславович», 1916). Герой мчит из Киева в Москву, чтобы увидеть свою дочь, которая вот-вот должна выйти замуж. Прежде чем вести речь о сновидении, автор описывает те негативы, которые поджидали героя в новом для него пространстве города. Деформация настоящего в видении героя подчеркивается неоднократно: ресторан, в котором он проводит время, «низкопробный»; жизнь в нем «преувеличенно бурная» [4, 344];

¹ Здесь и далее цитаты с указанием тома и страниц приводятся в тексте по изд.: [Бунин, 1965—1966].

старик, которого Казимир Станиславович встречает в гостинице «Версаль», «полоумный» [Там же, 345].

В своем ночном видении герой оказывается свидетелем еще не произошедшего в реальности события. Свадьба странным образом переносится в ту самую комнату гостиничного номера «Версаль», в которой герой поселился и видит этот сон, и в то же время она происходит в «зале большого барского дома», т. е. в месте, далеком от героя. В воспаленном, «пьяном» сознании Казимира Станиславовича цветущие деревья «весенним днем» издают «смерд железного умывальника» [Там же].

В видении еще не состоявшаяся свадьба дочери Казимира Станиславовича высвечивается через призму «пыльных стекол» «темного» пространства, в котором герой нашел свою обитель. Когда герой на самом деле оказывается свидетелем этого праздничного действия, общая картина обретает радостные краски, преобразается от золота неба и заката, так что звучит даже тишина. Но и здесь, как во сне, очевидно несоответствие идеала действительности: девушка, ради которой Казимир Станиславович мчался из Киева в Москву, в ореоле фаты и сквозного газа видится герою прекрасной бестелесной дивой, а ее жених предстает перед ним «вполне человеком», с «желтым бобриком в темени», «низеньким» [Там же, 347].

Таким образом, сновидение в этом рассказе, с одной стороны, характеризует внутренний мир героя, его иллюзии и фантазии, ушедшие в «личное бессознательное», с другой, подобно зеркалу, отражает действительность с ее суетой и неразберихой, становится авторским приемом ведения объективированного повествования.

Несколько приукрашенное, фантомное видение в принципе свойственно ряду героев Бунина, и здесь речь идет не только о Казимире Станиславовиче. Чанг видит жену любимого им капитана «прелестной грузинской царевной» [IV, 381], Эмиль («Сын»), восторженный, влюбленный в госпожу Маро юноша, представляет предмет своего обожания почти «мистическим» [Там же, 337], а Ивлев из «Грамматики любви», знавший Лушку лишь понаслышке, вообразил ее «загадочной» и «прекрасной» [4, 304, 305]. Этот феномен «фантазийного, миражно-идеализированного видения» действительности некоторыми героями обусловлен собственно авторской способностью сверхчувствования мира, которую он передает своим героям.

Оборотной стороной пророческого «сновидения» в творчестве писателя начала 1910-х гг. является сон - воспоминание, актуализирующий мотив «памяти», столь важный для Бунина в течение всей его творческой жизни. Пытаясь противостоять неумолимости времени, бунинский герой инстинктивно возвращается назад, в то время, когда он был счастлив («Сухая трава», «Сны Чанга»). В сне-воспоминании проявляется та философская грань «видения» человека, которую Ю. Мальцев определил как феноменологию [см.: 1994, 86]. «Видеть сон» в этом случае — значит, не разделять себя в настоящем, прошлом и будущем, переживать свое «я» чувствами и эмоциями сиюминутного теперешнего восприятия. «Прошлое, — замечает Мальцев, — дается уже в субъекте как феномен памяти» [Там же].

В этом плане наиболее показательным является рассказ «Худая трава» (1913). Для главного героя Аверкия сны становятся связующим звеном между ним, молодым, здоровым, влюбленным в жизнь, и тем, кто день ото дня худеет, теряет силы, уходит в прошлое. Используя выражение самого писателя (рассказ 1911 г. «Древний человек»), Аверкия можно назвать «древним человеком». Он прожил долгую жизнь, тем не менее сохранил детскость, какое-то трепетное упрямство, упорство в своем желании жить. Даже если стерлись в его памяти образы «близких людей» — матери, отца, осталось

горькое ощущение этой утраты. «Ведь вот какое чудо! — думал он. — Жил, жил, а ничего не помню, ничего не понимаю...» [4, 146]. Он сожалеет даже о снах, которые безвозвратно канули, иссушенные жизненным круговоротом. Но один сон все же возникает в его сознании... О нем мы скажем позднее, а пока восстановим настоящее героя.

Аверкий «слег, разговевшись на Петров день» [Там же, 131], — говорится в самом начале произведения. И этот зачин определяет всю дальнейшую логику разворачивания сюжета: с одной стороны, это путь к физической смерти, с другой — возвращение героя к его истокам. Первый «путь» направлен вперед, в будущее, которого для Аверкия нет, ибо в настоящем он очень болен («скучал», «худел и слабел», равнодушен «к земным делам», «жизнь отодвинулась от него»). Второй путь — это обращение к тому «золотому времени», когда его (Аверкия) «старуха» была еще молодой и красивой, и для героя этот путь равносильен его возрождению, правда, совершающемуся лишь во сне, в его недолгой памяти. В настоящем времени Аверкий находится в состоянии, близком к забытию, периодически засыпает. Однако в том единственном сновидении, которое все-таки возникает в его сознании, он предстает молодым, игривым и вздорным. Он идет, наслаждаясь «мягким сумраком», «сладко дышит свежестью луга» [4, 136] и встречает ту, которая когда-то взволновала его своей дерзостью.

В теперешнем своем болезненном, но все так же романтически пылком ощущении мира он воспроизводит реальность прошлого очень живо, одновременно в цвете и звуке, улавливает полутона и еле видимые очертания. Герой замечает, как меняется, «розовеет» в свете зари вода, как расходятся по ней круги и образуют своеобразный рисунок. Еще более неуловимым, как будто заштрихованным, предстает перед Аверкием образ его возлюбленной, он рисует в своем воображении ее «слабо видный стан», «босые ноги»... — черты как бы теряются в дымке воспоминаний, отделяются от телесной сущности живого человека. В итоге в повествовании возникает полифония голосов: с одной стороны, явна точка зрения человека, находящегося в болезненном, задумчиво грустном состоянии. Именно он, пребывая в уже довольно преклонном возрасте, мог бы подумать: «Это было давно, в самом начале жизни...» [4, 137]. С другой стороны, очевиден восторг преобразующего юношеского сознания, видящего мир в ореоле романтической тайны. «Свежесть вечера» в настоящем становится своего рода импульсом к восстановлению утраченных когда-то Аверкием иллюзий, побуждает героя вспоминать иной вечер, тогда, в прошлом, быть может, не замеченный, а теперь особенно важный и волнующий. Вот один из примеров феноменологии бунинского письма: во сне очевидно «стремление Бунина к преодолению времени» [Мальцев, 1994, 194], когда в «подлинную материю вводит нас чистое восприятие, и в реальнейшие недра духа проникаем мы вместе с памятью» [Бергсон, 1992, 244].

Но в диаде голосов, озвучивающих сонную реальность героя, не хватает «третьего». И это голос автора, правда, выраженный в слове повествователя. Вопросая «Когда и с кем это было?» [4, 136], он делает точку зрения героя надличностной, уводит в бытие многих, подчеркивает значимость переживаний Аверкия на макроуровне повествования.

И все же это сон Аверкия, а не другого пылкого «малого», «в ночном» повстречавшего свою любовь. Видение не дает прерваться связи времен, стать преградой к бытию человека в настоящем. Автор сопереживает Аверкию, чувствует его «тоску», поэтому отнюдь не случайна поэтическая манера письма при вводе его, мужичкой, точки зрения. Он наделяет особой пронизательностью, своеобразным мышлением человека необразованного, из простой среды, и таким образом показывает, насколько время стирает социальные грани, восстанавливает правду человеческого чувствования жизни.

Мы видим, как сон в рассказе «Худая трава» становится своего рода п р е д ы с т о - р и е й для внешней сюжетной линии повествования (а это болезнь, постепенное умирание Аверкия и сама смерть) и достраивает в н у т р е н н и й п с и х о л о г и ч е с к и й с ю ж е т, связанный с жизнью близкого Бунину «естественного человека», угасание которого не противоречит природному ходу событий. Сон восполняет пробел в кажущемся отсутствии воспоминаний героя, становится способом преобразования событий из его прошлого. Небольшой фрагмент текста, рассказывающий о встрече героя со своей будущей женой, оказывается важным для обнаружения различных повествовательных «зон», способствует тому, чтобы авторская точка зрения не осталась замаскированной под рефлексией «древнего человека».

Вспоминающий субъект сознания в художественных произведениях этого времени может быть скрыт под маской — это не всегда человек, что позволяет автору спрятать свою точку зрения, нейтрализовать выражение личного мироощущения. В рассказе «Сны Чанга» (1916) о прошлом вспоминает собака. Таков авторский ход, бунинская стратегия, имеющая свою традицию в русской литературе (ср.: «Холстомер» Л. Толстого, «Каштанка» А. Чехова, «Изумруд», «Сапсан», «Белый пудель» А. Куприна).

Для Бунина это условный принцип повествования, и в произведении есть тому прямое подтверждение: «Чанг думает то, что можно выразить по-человечески» [4, 374]. Подобно Оле Мещерской из «Легкого дыхания», Клаше из одноименного рассказа, Чанг живет по наитию, превращает внешнюю обыденность в цветную мозаику, видит, подобно Бунину, «чувственно-страстно» [Карпов, 1999, 179]. Он живет «живой жизнью», в «спонтанном и бессознательном акте, вся ценность которого состоит именно в бессознательности, естественности, в беспричинности самого процесса жизни» [Мальцев, 1994, 204]. Однако у Чанга, в сравнении с подобными ему персонажами, живущими «живой жизнью», взгляд отягощен экзистенциально разрушительными образами, «безднами» и «рифами».

Подстраиваясь под сознание Чанга, который со своим хозяином долгое время бороздил океаны, повествователь вводит образы с морской семантикой. Окна чердака — нынешнего пристанища пса — «напоминают корабельные», а «из камина всегда дует свежим ветром» [4, 371].

В самых ранних произведениях Бунина, таких как «Перевал», «Надежда», рассказчик, *alter ego* писателя, выражает свои эмоции примерно так же, как Чанг, ностальгически торжественно, восхищенно. В «Перевале»: «Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! [2, 9]; в «Снах Чанга»: «...Хорошо было жить в жаркий полдень в Красном море! ...О, сколько было света, блеска, синевы, лазури!» [4, 389]. Свои прямые лирические высказывания Бунин переадресовывает Чангу, который наделяется той же наивностью, восторженностью, что и автор-рассказчик в молодости.

Так же как и в рассказе «Сухая трава», в «Снах Чанга» жизненное поле главного героя неопределенно, погранично: «не разбирает Чанг, во сне он или наяву», «видит себя на пороге этого прекрасного мира», «не то снится, не то думается ему» [4, 379, 389], «покорно следует за ней (музыкой. — Т. К.) в какой-то иной мир» [Там же, 380]. Однако в «Снах Чанга» грань между сном и реальностью более зыбка. Восстановление прошлого становится для Чанга своего рода наваждением, приближающим его к прозрению — осознанию «третьей правды», с которой еще ему предстоит соприкоснуться в будущем.

В этом рассказе видения не восстанавливают утерянные для живого существа «начала», как в «Сухой траве», а становятся п о д м е н о й нежелаемого в настоящем

«небытия» — злой одесской зимы, свищущего ветра, «пустого приморского бульвара» и дома-чердака. Реальность сна Чангу ближе, ибо в ней он вновь встречает в Китае своего будущего хозяина, путешествует с ним по России, Сингапуру, Коломбо, странствует по Красному морю. В реальности прошлого он «не дремлет», как сейчас, под свист «телефонных проволок» [4, 370] в холодной Одессе. То, что представляется Чангу во сне, на самом деле не есть сон — это тот мир, в котором он еще может жить.

Как и Аверкий, Чанг «изумляется» действительности, однако по-своему, более наивно и доверчиво. В его сознании очевидна борьба добрых начал и каких-то неистовых, темных, пугающих его. При этом светлое побеждает — сумрак не в силах заслонить Чангу нечто «золотисто-лиловое», «едва уловимое глазом», пространство видится ему пустым, просторным, ширящимся в свете иллюминаторов. И капитан, который ему очень дорог, представляется прекрасным — «с сияющим взглядом зорких светлых глаз» (в сравнении с его помощником «в страшных черных очках»).

В большей части снов Чанга повествование «раскрашено» радужной, искристо-праздничной палитрой: «сияющей лазурью», «золотисто-лиловым», «солнечно-голубым». Ближе к финалу произведения сны Чанга становятся все более мрачными, пророчащими гибель, в них чаще встречаются апокалиптические картины: «винно-красное», «темно-огненное» солнце; капитан на фоне «пламени заката»; ночь — «страшная и великолепная».

Грань между сном и реальностью в конце рассказа практически исчезает. Теперь Чанг так же «поражается» настоящему, как когда-то «изумлялся» прошлому Сон или действительность, Чанг уже не знает, «мир, точно пароход, с разбегу налетает на... риф» [4, 383]. Капитан умер, и «Чанг как бы каменеет» [4, 383], «не чувствует» ничего, он «полумертвый», глаза его закрыты и «видят» «звучащую и поющую картину», а в ней — жену и дочь капитана «в мраморной красоте» [4, 383, 384].

Таким образом, сны, приоткрывавшие Чангу в начале рассказа путь просветления, постепенно становятся ужасной правдой, смертельной действительностью. Ирреральное в этом рассказе не несет в себе гармонизирующего начала, как, например, в «Худой траве», а лишь прерывает то, чему не дано быть, казаться жизнью. Разрывая действительное настоящее, в контексте общего сюжета сны формируют свой собственный сюжет, придают повествованию дискретность и полифонизм голосов, выражающих различные состояния сознания героя.

В середине 1910-х гг. через призму сна Бунин исследует сферу человеческих чувств, однако итог его художественного анализа парадоксален: обнаруживается пограничность сознания человека между сном и бодрствованием, сон как таковой (как с о с т о я н и е) исчезает. В рассказе «Грамматика любви» не случайно звучат стихи Е. Баратынского: «Есть бытие, но именем каким его назвать? Н и с о н, н и б д е н ь е, — меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье...» [4, 304].

В творчестве Бунина постреволюционного периода мы сталкиваемся с новым типом сна. Он обуславливает деформацию хронотопа и, как следствие, безэмоциональное повествование с неопределенным субъектом сознания (рассказ «Зимний сон»). В более ранних рассказах грань, разделяющая сон и реальность, все-таки была заметна, теперь же она скрыта, «рассказываемое» напоминает *игру*. Формирование такого рода сна, по-видимому, связано с неприятием писателем этого периода жизни России. «Новая жизнь, — писал он в своем дневнике, — по-прежнему положительно ужасна» [Бунин, 2000, 18].

Все смешалось в зимнем сне Ивлева («Зимний сон», 1918). По сюжету рассказа

герой встретил учительницу, и они вместе отправились к Вуколу, а тот к тому времени уже был убит своим сыном. В этом событийном ряду индивидуальное сознание оказывается ускользающим, улетающим от ока «всезнающего нарратора» — есть лишь ощущение сумятицы, суеты, полета в никуда. Оно-то и отражает авторское мироощущение этого периода — передает попытку писателя произвести эксперимент с действительными фактами. По строю речи рассказ напоминает стихотворение: короткие предложения, каждое из которых начинается с красной строки («Как вдруг вошел сын. / Изба была вся голубая от дыму» и т. д. [5, 20]), продуманная звукопись («Лошадь летела как на крыльях» [Там же, 21]), поэтический ритм («Лошадь летела как на крыльях / Сзади, за степью, садилось солнце» [Там же]).

Ощущение спутанности, неразличения сна и реальности, как уже замечалось ранее, достигается и за счет алогичного, скачкообразного хронотопа. Сначала пространство рисуется с точки зрения героя, это он видит выгон, школу, сад, а в середине рассказа для героя, видящего сон, сюжетное пространство становится недоступным — и теперь наблюдает повествователь. Он, а не Ивлев, следует за Вуколом в «ледяную избу», замечает голубое от дыма марево в избе, оказывается свидетелем убийства мужика.

Ивлева в момент трагического события в доме Вукола не было, но он как будто чувствовал, что с мужиком произошло что-то ужасное, и через какое-то мгновение оказался на месте преступления. Когда Ивлев мчится, точнее, «летит» в избу Вукола, пространство обретает особенно нереальные краски, поскольку в сознании героя оно сливается с временем, ускоряющимся вместе с воображаемым полетом. «Розовый вечер» через несколько коротких строчек утопает в «малиновом закате», начинает зеленеть «снежное поле» [Там же].

Кстати, Ивлев наряжается в путь подобно «господину из Сан-Франциско» — торжественно, будто к венцу. Это одевание, точнее обряд смены костюма, становится в определенной степени символом, предвещающим смерть.

О внутренней близости реальности и видения свидетельствует также повторяемость в рассказе определенных оттенков и красок: *белые* кушак, барашек, папаха; *розовая* рубаха Вукола, *розовый* морозный вечер; небо *василькового* цвета, *посиневшие* руки Вукола, изба была *голубая* от дыма; *черневшая* изба, в избе *черно*; *зеленые* елки, *позеленевшие* елки, поле *зеленело*; *красный* кушак, *красновато черневшие* сучья, *малиновый* свет заката, *сумрачная* заря [Там же, 19—21]. Столь контрастная ассоциативная палитра создает страшную своей натуралистичностью ауру сна.

«Зимний сон» 1918 г. — калейдоскоп случайных, как будто не связанных между собой фрагментов жизни. Полет в никуда, странная смерть, любовь не любовь, он не он — вот некоторые составляющие этой бунинской фантазии. При всей очевидной реалистичности, в ней очевидна лирическая мозаичность: и в форме, воздействующей на содержание, и в цветовой динамике, усиливающей эмоциональный накал.

Для произведений Бунина 1920-х гг. более характерным становится сон и сновидение. Само видение во сне может отсутствовать, герой лишь «дремлет» («Митина любовь», 1924). Зачастую сон имеет ретроспективную композицию и воссоздает не единичное, а коллективное бессознательное — внутренние переживания целого поколения. Во многом этот «новый» сон обусловлен появлением в бунинской прозе «героя-эмигранта», который, однако, меняя свое географическое пространство, остается верным себе прежнему, переживает свое горе вне отрыва от общего. Сновидение, которое герой видит вдали от России, обладает «странной», «нелепо-радостной» и одновременно «страшной» доминантой, которую можно было бы выразить словами из бунинской

записной книжки: «В России жизни больше нет, есть только медленное умирание...» [Цит. по: Рощин, 2000, 93].

В рассказе «Конец» 1921 г. сон и есть проекция такого умирания. В этом произведении описываются события Гражданской войны, когда многие вынуждены были бежать из родных мест в незнакомые им дали — в Стамбул, на Кипр или Балканы. Такая судьба ждала и главного героя рассказа — это опять Ивлев. В один «промозглый зимний день» ему приходится оставлять город, «пустоту», заполненную «громовыми разрывами», «звонящими звуками снарядов» и «печальными» призывами карет скорой помощи [V, 59, 60].

Сначала Бунин деиндивидуализирует судьбу центрального героя — создает картину массовой катастрофы. Передается полифония голосов (неизвестно, кто кричит, что «не выпустят... перережут» [Там же, 60]); вводится «коллективная точка зрения» — «...каждый из них на что-то надеялся, чем-то еще жил, чему-то радовался» [Там же, 62]. Однако постепенно центральным становится восприятие Ивлева, и перелом в повествовании напрямую связан со сном героя.

Ивлев — один из тех субъектов сознания в произведениях Бунина, кто обладает памятью и в определенный момент жизни начинает вспоминать, а в воспоминании обретает подлинную, казалось бы — навеки ушедшую, жизнь. Ивлев видит себя молодым, счастливым, влюбленным в жизнь. Но это воспоминание, облаченное в форму стихотворения Я. П. Полонского, обретает надличностное значение. Образ «корабля» из художественного мира поэтического произведения XIX в. как для героя, так и для самого Бунина становится символом пограничности, оторванности от земли-«сада», дворянской усадьбы, века минувшего:

Гром и шум, корабль качает,
Море Черное шумит...
Снится мне — я свеж и молод...
От Зари роскошный холод
Проникает в сад...

[5, 66]

Но сон не может заглушить неуютность окружающей героя действительности, и поэтические строки прерываются прозаизмами: образами «пахучего холодом ветра» и «клокочущим ревом захлебывающегося умывальника».

Пробуждение становится для Ивлева роковым, оборачивается прозрением: герой вдруг осознает «конец» своей собственной жизни да и всей России. В финале вновь судьба одного человека сливается с судьбами прочих, речь идет о жизни (вернее, смерти) не одного человека, а всего человечества. В развитии сюжета видение становится последним аккордом, безысходной кульминацией. Предчувствие «третьей правды», довлевшее над героями ранее, в 1920-е гг. разрешается известным финалом, который получит дальнейшее развитие в трагических «Темных аллеях».

Подытожим вышесказанное. Сон в бунинской прозе — явление феноменологическое. Он отражает грани сознания на пересечении времен, в совмещении субъекта и объекта, в синтезе всевозможных чувственных восприятий, переживаемых в одном мгновении. Он есть и текст, который «рассказывает», и картина, которая «показывает».

«Видеть сны» в цвете, звуке и обостренном ощущении времени, как это было свойственно самому автору, дано не всем субъектам повествования, героям рассказов

Бунина. Чаще всего это оказывается возможным для повествователя и естественных («памятливых») персонажей, таких как, например, «древний человек» Аверкий или «человек жизни» Чанг. Они могут возвращаться назад — в «креативных» снах, смотреть в будущее, предвидеть — в «вещих» снах [см. в этой связи: Мхитарян, 1993, 19].

В бунинской прозе 1910—1920-х гг. сны значимы для образования сюжета, причем не только отдельно взятого рассказа, но и совокупности произведений. Из множества сюжетов моделируется некий сверхсюжет, в котором главным персонажем является обобщенный субъект сознания. Взгляд этого «героя» есть проекция авторского видения человека разных периодов его индивидуального развития и человека в историческом ходе времени — Первой мировой войны, революции, эмиграции.

Завязкой в этом едином для множества текстов сюжете является спонтанно возникшее воспоминание, а в нем — молодой, сильный, влюбленный в жизнь человек («Сухая трава»). На языке научной психологии речь идет о «бессознательной памяти», где «нет процесса припоминания, сознательного, волевого» [Дохман, 1997, 28].

Развитие действия начинается с ситуации внутреннего раздвоения личности, когда герой (или его ролевая маска) сознательно или бессознательно стремится жить иллюзиями, и если не реальностью настоящего, то фантомами прошлого или будущего («Сны Чанга», «Казимир Станиславович»). В понятийной системе Юнга это объяснялось бы «проклятием» современного человека: «страдать от расщепления собственной личности» [Юнг, 1995, 92].

В сюжете сон означает полное бездействие мыслящего субъекта, окончательную потерю им сознания («Зимний сон»). Теперь человеческое «я» ускользает не только от себя самого, но и от повествователя. Человек ничего не помнит и не ведает, он спит, и его сон «видит» не только он, но и кто-то другой — рассказывающий эту историю, «путающий» в ней время и пространство.

В финале сверхсюжета сна человек вновь обретает память («Конец»). Герой вспоминает, и в воспоминании он вновь молод, счастлив, любит себя и жизнью. Но этот сон не приносит ему, как раньше, внутренней гармонии, ощущения необходимости своего существования. В момент пробуждения на место сна, «этого целостного миропредставления» [Алленов, 1993, 47], приходят тревожные мысли: идеализированные в сознании «картины» прошлого теперь кажутся ему навсегда утраченными, не имеющими продолжения в будущем.

Сон становится неким импульсом к «озарению» бунинского человека, оказывается «тонкой ниточкой», ведущей его в будущее, которое кажется ему слишком призрачным и ненастоящим. Заметим, что сам сон с его ностальгическими нотками, а также довольно пессимистичный анализ этого сна героем обусловлены авторскими переживаниями. Как писал Б. К. Зайцев, изгнание обострило у Бунина «чувство России, невозвратности, сгустило и прежде крепкий сок его поэзии» [Зайцев, 2001, 411]. Символом неумирания, вечной жизни для Бунина в это время становится Роза Иерихона, а символом возможной жизни в настоящем оказывается сон.

Алленов М. М. Изображение и образ сна в русской живописи: В. Борисов-Мусатов «Водоем» // Сон — семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения. М., 1993.

Бергсон А. Материя и память. М., 1992.

Борхес Х. Л. Письмена бога. М., 1992.

Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965—1966.

Бунин И. А. Окаянные дни. М., 2000.

Вантенков И. П. Бунин-повествователь. Минск, 1974.

- Дохман А. М. Сновидения и значение их как предвестников болезней // Толкование сновидений. Минск, 1997.
- Зайцев Б. К. Речь на чествование писателя 26 ноября // И. Бунин: Pro et contra. СПб., 2001. С. 411.
- Карпов И. П. Проза Ивана Бунина. М., 1999.
- Мальцев Ю. И. А. Бунин (1870—1953). М., 1994.
- Мхитарян Н. Реальность сновидения: Свидетели сновидений // Сон — семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения. Рошин М. И. А. Бунин. М., 2000.
- СЭС — Советский энциклопедический словарь. М., 1989.
- Юнг К. Г. Значение, функции и анализ снов // Тайна сна. Харьков, 1995.
- Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Избр. тр. по искусству. М., 1996.
- Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Избр. М., 1989.

Статья поступила в редакцию 16.04.07.

Г. А. Шор

РЕЦЕПЦИЯ «ФАУСТА» И. В. ГЕТЕ В ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»

Рассматривается рецепция сюжетной формулы «Фауста» И. В. Гете в булгаковской повести «Роковые яйца», в частности, библейский мотив сделки человека с носителем потусторонней силы.

Отечественное литературное поле XX столетия характеризуется многими противоречиями, обусловленными в первую очередь процессом политической «вулканизации», негативным образом воздействующим на культуру в целом. Социальные потрясения, обрушившиеся на страну, череда революций, Гражданская война вызвали к жизни различные творческие модели, наполненные как конъюнктурным, так и антиофициозным художественным содержанием. В этой ситуации насыщенность интертекстуальными отсылками становится особенно значимой: показать связь времен и культур нередко означало фактически бросить вызов тем, кто отрекался от прошлого. Первые переводы «Фауста» появились еще в XIX в. (самый известный — А. Фета) [см.: Гете, 1882], однако именно в литературе советской России 1910—1920-х гг. образ дерзкого искателя Фауста был особенно популярен, хотя и отмечен знаком «неполноты, ограниченности односторонне-прямолинейного прочтения Гете как, безусловно, рационалиста-просветителя, без учета того таинственного, иррационально-загадочного, что врывалось в его жизнь и творчество и что сам поэт имел в виду, говоря о том, что не все делится на логику и разум без остатка» [Якушева, 1997, 219]. На этом фоне особенно выделяются фантастические «Роковые яйца» М. Булгакова.

Для Михаила Булгакова трагедия «Фауст» была одним из самых любимых произведений. Множество исследователей, изучающих творчество Булгакова, сравнивают